

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Bakalářská práce

Pojetí romantismu ve vybraných klavírních dílech

F. Chopina a E. Griega

The concept of romanticism in selected piano works of

F. Chopin and E. Grieg

Natália Lukáčová

Vedoucí práce: PhDr. MgA. Vít Gregor, Ph.D.

Studijní program: Specializace se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: Hudební výchova - Hra na nástroj

2019

Prohlášení

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Pojetí romantismu ve vybraných klavírních dílech F. Chopina a E. Griega potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 18. 4. 2019

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu práce PhDr. MgA. Vítovi Gregorovi, Ph.D. za odbornou pomoc a cenné rady při zpracování bakalářské práce.

ABSTRAKT

Předmětem mé bakalářské práce je analýza specifických romantických znaků v klavírních sonátách F. Chopina a E. Griega a srovnání národních škol Polska a Norska. Zaměřila jsem se na důležité události v životě obou skladatelů s cílem vytvořit představu o tom, jak skladatelé žili a jakým způsobem se tyto životní události odrazily v komponování jejich děl, co je spojovalo a co odlišovalo. Dalším mým cílem je vybrané klavírní sonáty stručně analyzovat, a to tak, abychom se orientovali v notovém zápisu a následně sonáty mohli porovnat.

KLÍČOVÁ SLOVA

Fryderyk Chopin, Edvard Grieg, romantismus, klavírní sonáta, analýza sonát, porovnání sonát.

ABSTRACT

The object of the current bachelor degree thesis is the analysis of Piano Sonatas by Chopin and Grieg, aiming towards a comparison between the Polish and Norwegian national styles. I particularly focused on the important events in the composers' lives with the goal of creating an image of how they influenced and reflected themselves in their compositions, as well as what connected and distinguished them. Another goal is to analyze selected piano sonatas in such a way as to be able to orientate ourselves within the scores and duly produce an effective comparison between them.

KEYWORDS

Fryderyk Chopin, Edvard Grieg, Romanticism, piano sonata, sonata analysis, sonata comparison.

Obsah

1. Fryderyk Chopin.....	9
1.1 Životní události.....	9
1.1.1 Rodina a dětství	9
1.1.2 Studentská léta.....	10
1.1.3 Odchod z Polska	11
1.1.4 Paříž.....	11
1.1.5 Marie Wodzinská.....	12
1.1.6 George Sandová.....	13
1.1.7 Závěr života	15
1.2 Sonáta b moll op. 35.....	16
1.2.1 Okolnosti vzniku	16
1.2.2 Stručná analýza.....	18
2. Edvard Grieg.....	26
2.1 Životní události.....	26
2.1.1 Rodina a dětství	26
2.1.2 Studia v Lipsku.....	27
2.1.3. Kodaň a Oslo	28
2.1.4. Nina Hagerupová.....	29
2.1.5 Trolldhaugen („Trollí vrch“)	29
2.1.6. Závěr života	30
2.2 Sonáta e moll op. 7	31
2.2.1 Okolnosti vzniku	31
2.2.2 Stručná analýza.....	32

3. Komparativní část.....	42
3.1 Osobní život skladatelů	42
3.2 Profesní život skladatelů	44
3.3 Sonáta b moll vs. Sonáta e moll	45
Závěr	48
Seznam použitých informačních zdrojů	49

Úvod

V méj bakalářské práci jsem se rozhodla představit dva významné národní skladatele 19. století, Fryderyka Chopina a Edvarda Griega, a jejich vybrané romantické sonáty pro sólový klavír. Jejich hudba je natolik zajímavá a osobitá, že není možné ji zaměnit s hudbou jiných skladatelů. Má totiž v sobě kouzlo, které vychází ze svébytné národní polské a norské kultury.

Hudba romantismu je mému srdci velmi blízká, našla jsem v ní totiž jakési emocionální propojení a pocítila potřebu hlubšího poznání. Odrážejí se v ní vnitřní stavy duše a hudba tak vytváří opravdovou melodii života. A to je právě to, co přichází v 19. století - promlouvá k nám sám skladatel, promlouvá k nám, protože má vnitřní potřebu a cítí to tak.

Bakalářskou práci jsem rozdělila do tří kapitol. První dvě kapitoly jsou věnovány biografii skladatelů, významným životním událostem, které ovlivnily způsob jejich komponování a přispěly k vytvoření tak osobitých a originálních děl. Na biografii skladatelů navazuje hudební rozbor jejich klavírních sonát, b moll op. 35 a e moll op. 7, včetně notových ukázek. Třetí kapitolu představuje komparativní část, která se zabývá porovnáním životů skladatelů z osobního a profesního hlediska, a také porovnáním samotných sonát.

1. Fryderyk Chopin

Umělec, jehož hudba se nám zdá věčná a nadčasová, avšak je velmi spjata se svou dobou a s celým Chopinovým životem. Při jejím poslechu se nám zjevuje samotná Chopinova osobnost, která nás přenáší do jeho oduševnělého světa. V jeho hudbě nalezneme více, než jen zpěvné tóny a líbezné harmonie. V jeho spleťtí sítí not totiž nacházíme odraz toho, jakým způsobem Chopin vnímal a prožíval.

1.1 Životní události

1.1.1 Rodina a dětství

Fryderyk Chopin se narodil ve vesnici Żelazowa Wola pravděpodobně 1. března roku 1810. Jeho otec Mikuláš Chopin byl rodilý Francouz a matka Justina Krzyzanowska chudá šlechtična polského původu. Chopinovi rodiče se seznámili právě v této polské vesničce, kde oba pracovali u hraběte Skarbeka. Chopin měl štěstí, že se narodil do milující rodiny, ve které se cítil bezpečně. Vzpomeňme si na Bacha, Mozarta, Beethovena či Skrjabinu, kteří během dětství postrádali lásku a podporu svých blízkých. Chopinovi v tomto směru přálo štěstí. Přestože život tehdejšího polského národa trpěl válkami a převraty, rodina byla od těchto pohrom uchráněna, držela pohromadě a dokázala si uchovat prostředí naplněné pokojem a láskou. Kromě rodinného zázemí a díky dostatečným financím Chopin dostal to nejlepší vzdělání. Jeho matka uměla hrát na klavír a také dobře zpívala. Malému Chopinovi na klavír často hrávala, ten byl její hrou fascinován a mohl ji poslouchat celé hodiny. Velmi brzy se přestěhovali do Varšavy, kde si manželé Chopinovi otevřeli penzion pro chlapce ze zámožných venkovských rodin. Penzion se stal nejproslulejším v celé Varšavě, kromě ubytování se zde chlapcům dostalo vzdělání v oblasti jazyků a hudby. Malý Chopin si zde našel spoustu přátel, mezi které patřil například Titus Woyciechowski, který zůstal Chopinovým nejlepším přítelem po celý život. Chopin od nich dostával spousty pozvání na polský venkov, a tak tam často trávil své prázdniny. Na venkově se seznámil s mazovskou a kujavskou přírodou a uměním, které mu přirostlo k srdci.

Slýchával zde polské lidové písně – *kujawiaky*, které opěvovaly osudy chudých rolníků. Písně byly naplněny steskem, melancholií a vnitřním smutkem. A právě tuto atmosféru můžeme často slyšet v jeho skladbách.

Ve Varšavě se v roce 1816 Chopinovi přestěhovali do pravého křídla Kazimirovského paláce na Krakovském předměstí. Jejich salón se stal kulturním a uměleckým centrem, ve kterém se scházeli jak umělci, tak další vzdělaní lidé. A tak Chopin vyrůstal v tomto salónním prostředí, ve kterém se projevoval jako prosté, avšak zázračné dítě. Měl mimořádný cit pro hudbu a ze všech hudebních nástrojů měl největší vztah ke klavíru. Jeho prvním učitelem se stal **Vojtěch Živný**, který byl českého původu. Živný kromě hudebních základů seznámil malého Chopina s hudbou J. S. Bacha.¹ O Chopinovi se vyjádřil slovy: „*Je to zázračné dítě, které skládalo dřív, než umělo psát!*“² Brzy se malý Chopin stal známý ve varšavských salónech a jeho život se stal velkým večírkem. Salónní prostředí ho očarovalo a stalo se mu jakousi drogou – nemohl od něho upustit, přestože bylo zřejmé, že jeho křehkému zdraví neprospívalo.

1.1.2 Studentská léta

V roce 1824 nastoupil na varšavské gymnázium a zároveň dostal nového učitele harmonie a kontrapunktu – **Josefa Elsnera**. Elsner viděl v Chopinovi originálního umělce a nechal ho rozvíjet svobodně se zřetelem k jeho individualitě: „*Jestliže se trochu odchýlí od vyšlapané cesty a staré metody, je to proto, že má svou vlastní metodu, a jeho díla jednou podají svědectví o originalitě, s kterou jsme se ještě u nikoho nesetkali.*“³ Po ukončení gymnázia se Chopin zapsal na konzervatoř, kde se začal věnovat pouze hudbě. V této době se Chopin zamiloval do studentky, sopranistky Konstancie Gladkowské. Introvertnímu Chopinovi nějakou dobu trvalo, než se jí vyznal z citů, ale naštěstí Konstancie svoji lásku opětovala. V tomto období se u něj začaly projevovat zdravotní problémy – zhoubná plicní nemoc, která ho provázela po celý život.

¹ Vojtěch Živný byl velkým obdivovatelem W. A. Mozarta a J. S. Bacha. V Chopinově Sonátě b moll op. 35 můžeme nalézt Bachovy prvky.

² LOUCKÝ, R. *Chopin, básník tónů*, Praha: Máj, 1949, s. 2.

³ VÁLEK, J. *Fryderyk Chopin*, Praha: Orbis, 1970, s. 23.

1.1.3 Odchod z Polska

Přestože Chopin svou rodnou vlast miloval, věděl, že mu neposkytne dostatečný umělecký rozvoj. Chtěl své umění prezentovat v cizině a proslavit polské jméno. Byl silným patriotem a po celý život se cítil být nejen Polákem, ale hlavně Varšavanem. O to víc bylo pro něj těžké opustit svůj rodný domov – opustit Konstancie, milující rodinu a přátele. Svůj odchod proto dlouho odkládal: „...už se mne zmocňuje šílenství silnější než obyčejně, ještě sedím doma, nemám síly stanovit den; myslím, že odjízďím proto, abych navždycky zapomněl na domov; myslím, že jedu umřít – a jak to musí být těžké umírat někde jinde než tam, kde člověk žil. Jak mu to bude těžké vidět u smrtelné lože místo příbuzných chladného doktora nebo sluhy.“⁴ Chopin se bál, že už svoji rodnou zem nikdy neuvidí. A cítil to správně – Polsko již nikdy nespatriil. O to víc ho zasáhlo, když mu na cestě do Vídně, 8. září 1831, přišla zpráva o pádu Varšavy⁵. Kromě vlasti dal také navždy sbohem své lásce Konstancie – ta se vdala za bohatého obchodníka Josefa Grabowského a své hudební dráhy se vzdala.

Těžká revoluční doba Chopina jako hrdého Poláka nesmírně trápila a drásala. Obviňoval se, že se nezúčastnil Listopadového povstání, že nešel do boje tak jako ostatní. Při myšlenkách na utlačované Polsko se v něm hromadil vztek a zuřivost.

1.1.4 Paříž

Paříž byla uměleckým centrem rozvinutého romantismu, ve kterém se pohybovala spousta velkých umělců, jako byl Berlioz, Liszt, Mendelssohn, Rossini, Victor Hugo, Alfred de Musset či Honoré de Balzac. Byla pro Chopina úplně jiným světem – světem velké konkurence a rivality.

Chopin přijel do Paříže roku 1831 s velkým očekáváním. Začátky však nebyly vůbec lehké, byl bez jakýkoli vyhlídek do budoucna a jeho finance každým dnem ubývaly. Netrvalo dlouho a Chopin se dostal do společnosti, ve které mohl naplno

⁴ IWASZKIEWICZ, I. *Fryderyk Chopin*, Praha: SNKLHU, 1957, s. 118.

⁵ 28. 11. 1830 vypuklo **Listopadové povstání** - povstání polského lidu proti ruské nadvládě, které skončilo porážkou povstalců. Následovalo porušení, mnoho poprav, deportování na Sibiř a velká vlna emigrace.

prezentovat svůj talent. Vysoko postavenou společnost okouznil nejen svou geniální hrou, ale také svým vybraným chováním a elegancí, díky čemu se stal známým a měl velké koncertní úspěchy. Na velkém pódiu se však necítil dobře a nepřinášelo mu žádné potěšení. Lisztovi se kdysi přiznal: „*Nejsem uzpůsoben k tomu, abych dával koncerty. Dav mě zastrašuje.*“⁶ A tak se salóny již podruhé v jeho životě staly oblíbeným místem a kdykoli mohl, utíkal do nich před samotou, která ho čekala v jeho bytě. Díky své slávě získal mnoho žáků, kteří si ho velmi oblíbili. Kromě toho vydával své skladby, které se tiskly ve Francii, Německu i v Anglii a začaly se hrát ve světě. Vydělával si velmi slušně a mohl si dovolit žít na vysoké úrovni. Rád se obklopoval drahými a luxusními věcmi, za které neváhal utrácet. Na jednu stranu to pro něj bylo velmi šťastné období, na druhou stranu tu byla i stinná stránka – nikdy se tu necítil být doma, byl sám, bez domova a bez opravdových přátel.

1.1.5 Marie Wodzinská

V srpnu roku 1835 se Chopin setkal v Karlových Varech se svými milovanými rodiči. Dalo by se říct, že to byl jeho jediný světlý okamžik, ve kterém prožíval štěstí. Přinesl mu naději a víru v lepší budoucnost, zároveň však netušil, že toto setkání bylo poslední a že své rodiče již neuvidí. Po návštěvě Karlových Varů se Chopin rozhodl navštívit v Drážďanech své přátele z dětství, bratry Wodzinské, se kterými se poznal v tehdejší penziónu svých rodičů. Často je navštěvoval na venkově, a právě tam se tehdy seznámil s jejich sestrou Marií, s níž často hrával na klavír. Teď ji spatřil znovu a okamžitě se do ní zamiloval. Vztah Chopina a Marie se zdál být harmonický, Marie byla okouzlující a měla velké pochopení pro jeho hudbu. V době zamilovanosti Chopin napsal Baladu č. 1 g moll op. 23, která byla inspirovaná právě láskou k Marii. Baladu zahrál v Lipsku Schumannovi a ten ji označil za nejgeniálnější Chopinovo dílo. Přiznal, že je to jedna ze skladeb, kterou má nejraději. V roce 1836 Chopin požádal Marii o ruku. K sňatku však nedošlo, jelikož Mariin otec byl proti. Můžeme se pouze domnívat, proč Marie nakonec podlehla svému otci a Chopina se vzdala. Nejpravděpodobnější je, že její láska nebyla tak silná – toho roku se totiž provdala za hraběte Skarbeka. Později

⁶ HIPPMANN, S. *Fryderyk Chopin*, Praha: Orbis, 1946, s. 17.

se ale zamilovala do muže, kvůli kterému se odhodlala rozvést. Žila s ním šťastně dlouhá léta ve Florencii.

Již podruhé byl Chopin zklamán – jeho touhy opět nebyly naplněny, ztratil veškeré své iluze a v jeho nitru zůstala jen prázdnota bez jakékoli naděje. Zde skončilo jeho mládí a víra ve šťastný život. Zůstalo mu jen umění, které mu dodávalo sílu nevzdávat se.

1.1.6 George Sandová

Otevírá se nám velká kapitola, kapitola o vztahu s francouzskou spisovatelkou George Sandovou, vlastním jménem Aurore Dupinovou. Dvojice se seznámila prostřednictvím Liszta v salónu roku 1837. O šest let starší dáma s mužskými rysy Chopina na první pohled nezaujala. „*Jak protivná je ta Sandová, je to opravdu žena? Téměř o tom pochybuji...*“⁷ George nosila mužské šaty, jezdila na koni, hrála kulečnick a kouřila cigarety, později dokonce dýmku, což bylo tehdy u žen výjimečné. George byla velmi racionální, praktická a soběstačná žena, která se nikdy na nikoho nespolehala, zejména na muže, kterým se nikdy nedokázala oddat. Nicméně George toužila milovat a být milována, v tom však nenacházela štěstí. Z popisu vidíme, že to byla žena naprosto odlišného charakteru v porovnání s Chopinem. Ten byl křehkým a citlivým snílkem, zatímco George, pohrdajíc společenskými konvencemi, stála oběma nohama pevně na zemi. Jak je tedy možné, že tyto dvě naprosto protichůdné osoby se daly dohromady? George do karet nahrálo, že Chopin byl raněný rozchodem s Marií Wodzinskou, byl citově vyprahlý a hledal útěchu, oporu a soucit. George v tomto směru byla pro Chopina ideálním partnerem - se svými mateřskými sklony projevila velké pochopení pro veškeré jeho problémy. Nešťastný Chopin v ní našel náhradu za rodičovskou péči, na kterou byl v mládí tak zvyklý. George byla jako pelikán, který sám sebe zraňuje a krmí svá mláďata svou vlastní krví, aby je ochránil před vyhladověním. Sama o sobě tvrdila: „*Potřebuji stále živit onen mateřský neklid, který si již zvykl bdít nad bytostí trpící a*

⁷ LOUCKÝ, R. *Chopin, básník tónů*, Praha: Máj, 1949, s. 108.

znavenou“⁸. Chopin trpěl tím, že George byla úplně jiná, zároveň ho však tato odlišnost přitahovala.

Na podzim roku 1838 se Chopin s George a jejími dvěma dětmi rozhodli odjet na Mallorcu. Stěhovali se z místa na místo, až George objevila starý kartuziánský klášter Valdemosa. Byl to mnichy opuštěný klášter umístěný v pohoří Serra de Tramuntana. Klášter mezi skalami, lesy a mořem měl nádhernou zahradu na stráni hory s mnoha exotickými stromy. Toto romantické místo se však pro Chopina stalo spíše místem hrůzy. Kvůli chladnému a deštivému počasí se na španělském ostrově Chopinovi výrazně zhoršil zdravotní stav, a kromě toho mezi partnery docházelo čím dál častěji k vzájemnému nepochopení. George se o Chopina starala, jak jen mohla a Chopin se postupně stal jejím třetím dítětem. Tato starostlivost ale netrvala věčně. George čím dál více unavovalo věčné starání se o nemocného Chopina, postrádala objetí opravdového muže, o kterého by se mohla opřít.

V červnu roku 1839 přijela čtveřice na zámek v Nohant nedaleko Paříže, který George zdědila po své babičce. George měla porozumění pro Chopinovu práci a v tomto ohledu mu byla dobrou přítelkyní. Poskytla mu zde zázemí a klid, díky kterému se mohl ohradit od okolního světa, od všeho ruchu a věnovat se nerušeně práci. Mohl proniknout do svého světa, kde se cítil být šťastný, do světa, kde existoval pouze on a klavír. Chopinův pokoj se naplňoval od rána do večera tóny, které se ozývaly v okolí a dokázaly pohladit každou duši. A právě zde vznikla slavná Klavírní sonáta b moll op. 35. V říjnu roku 1839 se Chopin a George ubytovali v Paříži ve dvou bytech, ve kterých se scházely slavné osobnosti, jako byl například Balzac, Mickiewicz či Delacroix. Významný malíř Eugène Delacroix byl Chopinův blízký přítel a jeho hudbu miloval. Jednou se vyjádřil: „*Jste nejopravdovější umělec, s jakým jsem se kdy setkal.*“⁹ Chopin se také setkal se slavným pianistou a skladatelem, pražským rodákem, Ignazem Moschelesem. Moschelese Chopinova hudba velice nadchla.

George čím dál více cítila určité omezování a nenaplnění svých potřeb. Chopina její nestálost rozrušovala a dováděla ho často k žárlivosti. George napsala: „*...Jeho povaha se stávala den ze dne zahořklejší. Došlo to tak daleko, že vybuchoval ve zlosti a*

⁸ VÁLEK, J. *Fryderyk Chopin*, Praha: Orbis, 1970, s. 48.

⁹ LOUCKÝ, R. *Chopin, básník tónů*, Praha: Máj, 1949, s. 151.

žárlivosti dokonce i v přítomnosti mých přátel i mých vlastních dětí...“¹⁰ Chopina definitivně opustila krátce před jeho smrtí. Toto zklamání Chopina zlomilo, zůstal sám, neschopen postarat se o sebe a kvůli nedostatečné léčbě se jeho zdravotní stav rychle zhoršoval. Všichni byli chováním George otřeseni. Chopinovi přátelé se vyjádřili: „*Lze těžko omluvit, že Sandová přerušila svazek s člověkem, o němž věděla, že zemře. Usmrtila ho tím, že ho opustila.*“¹¹ Od rozchodu Chopin již nekomponoval.

1.1.7 Závěr života

V dubnu roku 1848 se Chopin rozhodl odjet na turné do Anglie. V Anglii se ho ujala jeho skotská žákyně Jane Stirlingová, která k Chopinovi chovala hluboké city. Chopin doufal, že mu změna prostředí prospěje, že svůj život opět „nastartuje“. Měl úspěchy, tamější kritiky z něho byly nadšené a psaly o něm samé chvály. Přes všechny úspěchy ho však Anglie zklamala – společnost hudbě nerozuměla a neměla k ní vztah. Bylo jí jedno, je-li to hudba dobrá nebo špatná, protože hudba se pojila s různými akcemi a lidé ji museli poslouchat od rána do večera na výstavě květin, na obědech či na dobročinných bazarech. Na venkově to bylo ještě horší, protože pro tamní lid hudba znamenala pouhé zaměstnání, nikoli umění. Ani hodiny klavíru nebyly důležité, důležité bylo ukázat se u módního učitele. Přestože Chopinovi tělesné síly každým dnem ubývaly, snažil se cestovat po Londýně, skotských městech a hradech. Brzy však mnoho pozvání musel odmítat. Dlouhé cesty, které absolvoval, mu vzaly poslední sílu. Kromě toho bylo počasí v Anglii pro něj stejně vražedné jako kdysi na Mallorce. „*Říkají, že se žením s Miss Stirlingovou, ale já se asi spíš ožením se smrtí.*“¹² Za několik měsíců již nevycházel z domu, staral se o něj jeho sluha. Cítil se velmi opuštěný a jeho naděje v nový život se vypařila. Rezignoval na život, na práci, zkrátka na všechno. „*...jednak jsem zlý, jednak je mi smutno, jednak mě lidé nudí svou přemrštěnou starostlivostí. Ani oddechnout si nemohu, ani pracovat nemohu. Cítím se*

¹⁰ LOUCKÝ, R. *Chopin, básník tónů*, Praha: Máj, 1949, s. 176.

¹¹ LOUCKÝ, R. *Chopin, básník tónů*, Praha: Máj, 1949, s. 185.

¹² IWASZKIEWICZ, I. *Fryderyk Chopin*, Praha: SNKLHU, 1957, s. 253.

*sám, sám, sám, přestože obklopen...*¹³ Když se v listopadu 1848 vrátil do Paříže, nebyl schopen hrát, skládat ani vyučovat.

Chopin se před svou smrtí velmi trápil. Nemohl stát bez podpory, ani se posadit. Na list papíru napsal s námahou svou poslední vůli: „*Ježto mě tato země zadusí, zapřísahám Vás, abyste dali otevřít mé tělo, abych nebyl pochován za živa.*“¹⁴ Zemřel nad ránem 17. října roku 1849. Pohřbu se zúčastnilo přes 4000 lidí, mezi nimiž nechyběli všichni pařížští virtuóзовé. Jedna osoba však chyběla – George Sandová. Chopin se o ní nikdy nezmiňoval, ale krátce před smrtí zašeptal: „*Vždyť mi přece slíbila, že zemřu v její náruči!*“¹⁵. Na pohřbu bylo na přání Chopinovo provedeno Mozartovo Requiem, dále byly zahrány na varhany Preludium č. 4 e moll a č. 6 h moll, která Chopin složil na Mallorce. Zazněl také poprvé Chopinův smuteční pochod, jenž byl upraven pro orchestr.

Chopin byl pohřben na pařížském hřbitově Père-Lachaise, kde bylo jeho tělo, kromě srdce, pochováno nedaleko hrobu Cherubiniho a Belliniho. Jeho srdce bylo převezeno do Varšavy, kde od té doby zůstalo uloženo v chrámu sv. Kříže na Krakovském předměstí. Do jeho hrobu byla vhozena prst' z vlasti, kterou dostal od svých přátel při odchodu do ciziny.

1.2 Sonáta b moll op. 35

1.2.1 Okolnosti vzniku

Klavírní sonáta č. 2 b moll op. 35 vznikla v roce 1839 na zámku George Sandové v Nohant, kde Chopin pobýval v letních měsících. Sonáta je považována za jedno z Chopinových nejsilnějších a nejpůsobivějších děl.¹⁶ Jedna věta však byla zkomponována o dva roky dříve. Jedná se o smuteční pochod, který Chopin složil v roce 1837 jako samostatnou skladbu a do sonáty ji poté vložil jako její třetí větu. V květnu roku 1840 byla sonáta publikována v Lipsku, Londýně a Paříži. Je to zralé

¹³ IWASZKIEWICZ, I. *Fryderyk Chopin*, Praha: SNKLHU, 1957, s. 261.

¹⁴ HIPPMANN, S. *Fryderyk Chopin*, Praha: Orbis, 1946, s. 29.

¹⁵ LOUCKÝ, R. *Chopin, básník tónů*, Praha: Máj, 1949, s. 190.

¹⁶ Chopin napsal ještě další dvě klavírní sonáty: č. 1 c moll op. 4 (1828) a č. 3 h moll op. 58 (1845).

dílo, které vzniklo v prostředí poskytující inspiraci a klid. Léta trávená v Nohant byla pro Chopina šťastnými okamžiky, během kterých mohl nechat pracovat svou fantazii.

Otevírá se nám otázka, jak mohlo v tak klidném prostředí vzniknout tak neklidné a vášnivé dílo? Hudba, která nás ani na chvíli nenechá v klidu, je plná překypujících citů, jež jsou tak různorodé a nestálé, jako bychom byli na horské dráze. Odráží se v ní totiž skladatelova vnitřní rozervanost. Prostřednictvím sonáty nám ukázal, jak to vypadalo v jeho duši, která byla právě tak neklidná jako samotná sonáta. Je to vlastně zpověď a vyjádření jeho různých emocí a myšlenkových pochodů. Vidíme v něm nejen skladatelovu křehkost a melancholii, ale také vnitřní vztek.

Sonáta b moll je dílo, ve kterém Chopin vrcholně zpracoval typické romantické koncepce. Věty jsou kontrastní a jsou vlastně cyklem sestaveným z balady, scherza, smutečního pochodu a etudy. Každá věta má svůj vlastní charakter, je individuální a nezávislá, zároveň se však věty doplňují a existuje mezi nimi určitý vztah, který dohromady vytváří spleť sítí Chopinova nitra.

Sonáta dosáhla rychle velké popularity, avšak také způsobila velký rozruch a diskuze mezi umělci, kteří v ní nacházeli zásadní defekt - postrádání soudržnosti a jednoty. Dle kritiků věty měly málo společného, dohromady netvořily tematický celek a neměly žádnou souvislost a příbuznost. První velká kritika na sonátu se objevila roku 1841 od **Roberta Schumanna**. Ten Chopinovi vytkl, že nedodržel sonátovou formu a nazvat ji sonátou považoval za nesprávné, až poněkud troufalé. Dle jeho názoru věty dohromady nevytvořily jednotu ve struktuře ani tématu. Jeho poněkud sarkastické vyjádření znělo takto: „*Nazvat tuto skladbu sonátou, nutno považovat za nepřirozené, ne-li vlastně za trochu hrdosti; neboť Chopin spojil jednoduše čtyři ze svých nejšilenějších dítek, aby je představil a uvedl lstivě pod tímto jménem na místo, na něž by jinak asi nikdy nevstoupily.*“¹⁷ Schumann dále kritizoval užití neobvyklých harmonických prostředků, jako jsou svévolně a divoce psané souzvuky a nadměrné množství disonancí. To vše dělalo dle jeho slov takto rozsáhlé dílo nepřehledné a nejasné. Někteří s těmito defekty souhlasili, jiní byli proti. Je potřeba si však uvědomit, že v této romantické době se skladatelé snažili o originalitu, míchali různé formy a

¹⁷ LOUCKÝ, R. *Chopin, básník tónů*, Praha: Máj, 1949, s. 142.

pokoušeli se o renovaci sonáty – odpoutání se od klasických pravidel a vzorců tradiční sonáty. Nejen že Chopin do sonáty vložil prvky typického romantismu, ale předčil i samotný romantismus a nakročil do 20. století svou harmonickou odvážností, disonancemi, náznaky atonality a místy bitonality (provedení 1. věty). Možná právě kvůli této kontroverznosti byla sonáta za Chopinova života hrána velmi zřídka, a to nejen v Polsku, ale i v celé Evropě. Kromě toho byla napsána v období, kdy sonáta již neměla dominantní funkci jako v klasicismu, kdy dosáhla největšího rozmachu. Její první kompletní veřejná interpretace proběhla až v roce 1866, tudíž více než 20 let po jejím dokončení.

1.2.2 Stručná analýza

1.2.2.1 *Grave – Doppio movimento*

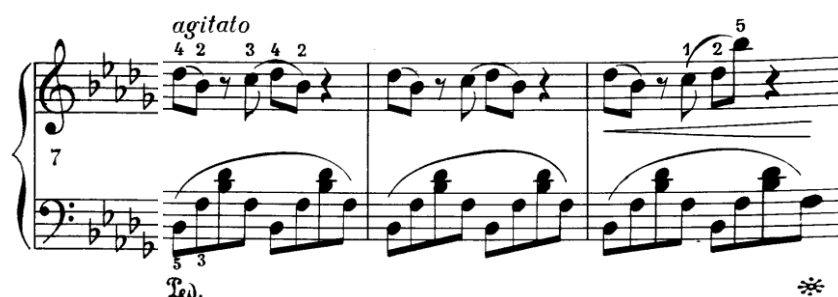
První věta v sonátové formě zcela jistě překvapí neobvyklou předehrou, která je vystavěna tajemným, tmavošedým, dusným a přímo tíživým čtyřtaktím, které náhle a bezprostředně vpadává do prudkého tempa. Schumann byl úvodem přímo ohromen: „*Jen Chopin může takto začínat.*“¹⁸ Tajemnou předehru Chopin vložil pravděpodobně z důvodu navození určitého napětí, které je posíleno harmonickou výstředností a rytmickou nepravidelností. Tímto předehra okamžitě upoutá pozornost posluchače, který čeká, co se bude dít dál. Následně nás basový doprovod ve figuracích přivádí k hlavnímu tématu, které má přísně daný rytmický model, jenž působí velmi trhavě, zubatě a nervózně, jako by před něčím utíkalo. Po bouřlivém hlavním tématu následuje druhé, vedlejší téma v paralelní tónině Des dur. Svým zasněným a rozevlátým charakterem působí velmi kontrastně. Je tak čisté, nevinné a duchem nepřítomné, jako bychom se odrazili od zemského povrchu a nebyli již součástí tohoto světa.

Při detailnějším studiu zjistíme, že předehra (viz *ukázka č. 1*) je základním tónovým materiálem pro vytvoření motivu, ze kterého je tvořeno jak hlavní (viz *ukázka č. 2*), tak vedlejší téma (viz *ukázka č. 3*). Témata pak Chopin v průběhu skladby různě rozvíjí, zdobí a obměňuje.

¹⁸ LOUCKÝ, R. *Chopin, básník tónů*, Praha: Máj, 1949, s. 143.



ukázka č. 1



ukázka č. 2



ukázka č. 3

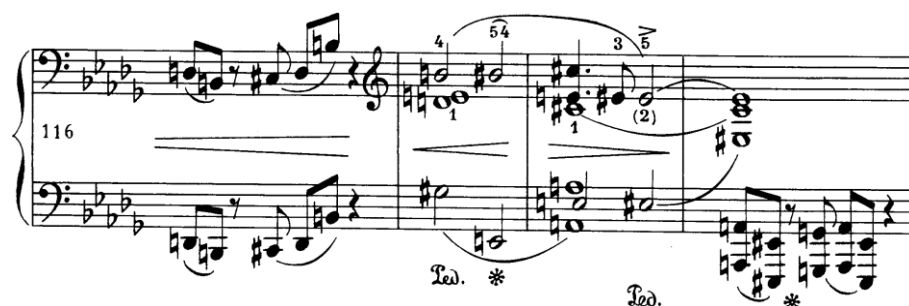
Je zajímavé, že hlavní téma nese znaky **Bachova preludia ze suity pro violoncello č. 6 D dur** (viz ukázka č. 4). Je známo, že Chopin studoval Bacha a v mnohém se jím nechal inspirovat.



ukázka č. 4

Expozici uzavírá závěrečné téma, jež větu jistým způsobem sjednocuje, ale také „zpochybňuje“ svou oscilací mezi dur a moll.

V provedení nastává boj obou témat, jejich proplétání, slučování a rozvádění. Možná že to není boj, ale pomoc vedlejšího tématu rozptýlit to drama a napětí, a poskytnout jakýsi „záchranný kruh“, tedy stabilitu a klid. Setkáváme se zde s bohatou motivickou a tematickou prací – modulacemi, transpozicemi, inverzí, rozšiřováním o nové tóny atd. Rozvíjí se zde ty největší barvy tónů tvořící ty nejodvážnější harmonie, jež se pohybují na rozsáhlé dynamické škále. Vidíme zde zajímavé propojení rytmických modelů z předešlého, z hlavního a také z vedlejšího tématu. Přechod přes mimotonální dominantu do G dur nám dává pocit příchodu lyrického tématu, je to však pouhá iluze a my neustále zůstáváme v přísném rytmickém modelu hlavního tématu (viz ukázka č. 5).



ukázka č. 5

Provedení je bohaté na modulace, chromatické postupy a disonance, které jsou neustále zakotveny ve dvou prolínajících se rytmických modelech. Ke dvěma hlavním rytmickým modelům se následně přidává další, a to čtvrt'ové trioly ve středních hlasech (viz ukázka č. 6).



ukázka č. 6

Na těchto příkladech vidíme, že na rozdíl od Griega se Chopinův kompoziční styl v této sonátě může zdát na první poslech vcelku náročný (složité modulace, rytmus, zahuštěná harmonie atd.).

Po hudebně i technicky náročném provedení přichází repríza, ve které se nenavrací hlavní téma, ale pouze téma vedlejší v tónině B dur. Je to určitá zvláštnost v klasické sonátové formě - nedochází totiž ke smíření obou témat, ale k jakémusi vítězství vedlejšího tématu nad tématem hlavním. Můžeme se domnívat, že vzhledem k široce rozvinutému hlavnímu tématu v provedení považoval Chopin jeho opakování v repríze za zbytečné. S různými vybočeními od klasické sonátové formy se však můžeme setkat již v klasicismu, např. u Beethovena.

Celá věta vrcholí velkolepě dvanáctitaktovou codou a končí třemi mohutně znějícími akordy B dur.

1.2.2.2 Scherzo

Po bouřlivé první větě bychom očekávali určité zklidnění a oddech, avšak Chopin pokračoval v jakési nástavbě – přichází ještě bouřlivější scherzo (viz *ukázka č. 7*). Scherzu, jež poprvé do sonáty vložil Beethoven, předcházela menuet, který zastával v sonátovém cyklu funkci třetí věty. Chopin ho však vložil neobvykle jako větu druhou, čímž mezi první a druhou větou neudělal žádný kontrast. Všimněme si, že zde není uvedeno tempové označení. Vyvstává zde otázka, proč ho Chopin neuvedl. Jednou z domněnek může být, že druhá věta má svým charakterem navazovat na větu první, tudíž Chopin neviděl nutnost v uvedení tempa.



ukázka č. 7

Scherzo má typickou velkou třídílnou formu ABA s navazující codou. Technicky je velmi náročné. Extrémně vzrušený a výbušný charakter dílu A je založený na výrazném hlavním tématu, které je postaveno na opakujících se oktávách a akordech

hraných v prudkém a trhavém rytmu. Kromě výrazného rytmického spádu věta dominuje velkou dynamickou silou. Všechny jmenované rysy dohromady působí velmi naléhavě, až agresivně.

Pevně vytyčený rytmický charakter se mění v dílu B na charakter taneční, v rytmu smutného valčíku. Díl B se vyznačuje prostou, avšak velmi zpěvnou a sluchu lahodící melodií, která nás přivádí k zamyšlení. Třídobé metrum nás zároveň zanechává v taneční náladě. Následně se dostáváme bohatou modulací zpět do dílu A, který je identický s dílem prvním.

Závěrem této věty je coda složená z bouřlivých akordů postupně přecházejících do líbezné melodie vedlejšího tématu, která se nám jen letmo připomíná a postupně zpomaluje, skomírá, až uhasíná na dlouhém finálním akordu. Tímto uklidňujícím závěrem nás Chopin připravuje na následující smuteční pochod.

Ve scherzu nacházíme spousty dramatických **beethovenovských rysů** – rytmickou energii, sílu a ohnivost, kterou bychom snad ani od křehkého Chopina neočekávali. Rozdílem je, že zatímco u Beethovena je scherzo přeměněný menuet s novým obsahem, u Chopina nám scherzo místy připomíná mazurku s typickými skoky a dupáním na druhé nebo třetí době.

1.2.2.3 Marcia funebre: Lento

Slavný smuteční pochod má taktéž velkou třídílnou formu ABA. Jsme v tónině b moll a dostáváme se z předešlé bouřlivé věty do kontrastního pomalého tempa. Věta začíná jakousi dvoutaktovou předehrou, která navozuje velmi ponurou atmosféru. K této předehře se přidává první téma – temná melodie doprovázená krácejícími čtvrt'ovými akordy (viz *ukázka č. 10*). Střídající se akordy nám připomínají pohřební zvony, které odbíjejí základní čtyřdobý rytmus. Akordický doprovod a rytmická konstrukce je stále stejná.

Ponurou atmosféru narušují jakési výkřiky, které gradují a vracejí se ve větší míře – jsou zesíleny oktávami a sforzaty, která znějí velmi naléhavě (viz *ukázka č. 11*).



Následuje pasáž v paralelní tónině Des dur, jejíž melodie se otevírá velkým obloukem do bohatých a krásně znějících stoupajících akordů, které nás jakoby vynášejí vzhůru do nebes (viz *ukázka č. 12*). Vidíme, že harmonie je velmi bohatá, často se mění, vybočuje z durové do mollové tóniny a obráceně, používá různé typy septakordů (zmenšeně zmenšený, měkce velký atd.), chromatiku, průtahy, melodické ozdoby či arpeggio.



Díl B v tónině Des dur přináší půvabné nocturno. Totiž celý tento díl nese jeho znaky – má velmi sladkou, líbeznou a širokou melodii doprovázenou osminovými akordickými rozklady, které neustále plynou (viz *ukázka č. 13*). Meditativní melodie

navozuje vzpomínky na hezké okamžiky. Jsou to takové záblesky, které na chvíli osvětlí duši.



ukázka č. 13

Náhle se však vzpomínky vypaří a my víme, že už se nikdy nevrátí. Vracíme se do dílu A, který je naprosto identický s dílem prvním. Odchod duše ze světa se neprodleně blíží.

Je možné, že vložení smutečního pochodu do sonáty Chopin následoval Beethovenovu Sonátu As dur op. 26. Ta patřila k Chopinovým oblíbeným skladbám a stejně jako Beethoven zařadil svůj smuteční pochod do sonáty jako třetí větu. Do mnohých sonát 18. - 19. století se pomalé věty obvykle vkládaly jako věty druhé a po nich následovalo scherzo, avšak Chopin pořadí nastavil stejně jako Beethoven v Sonátě As dur op. 26. Stejně pořadí Chopin užívá i ve zbylých dvou sonátách, ve kterých rychlé věty (scherzo nebo menuet) řadí jako věty druhé a po nich následují věty pomalé (lento, largo, larghetto).

1.2.2.4 *Finale: Presto*

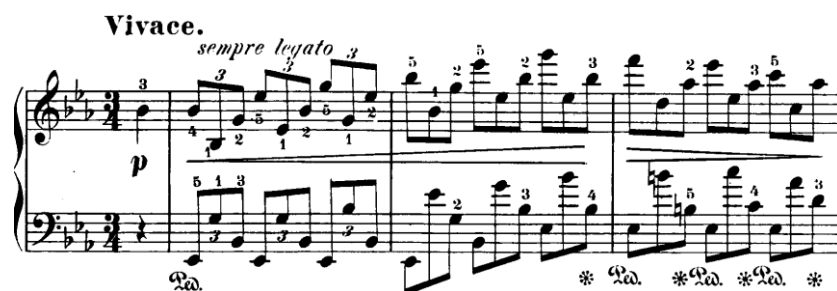
Závěrečná, přímo d'ábelská věta, je Chopinova nejpodivnější a nejzáhadnější věc, kterou kdy napsal. Věta, která překročila hranice romantismu a nakročila do 20. století. Toto jedinečné 79 taktové finále k nám promlouvá velmi jasně a stručně. Rychlý a nepřetržitý sled paralelních osminových trojic hraných unisono v obou rukou vytvářejí nesouvislou melodii, která je zahrána na jeden dech bez jediného zastavení (viz *ukázka č. 14*). Trojice osmin vytváří nejružnější stupnicové běhy a akordické rozklady v různých polohách. Melodie v podobě komplikované chromatiky, hrána po celou dobu „sotto voce“ a legato, vytváří komplexní a nevysvětlitelný harmonický podklad, který v nás vyvolává pocit stísněnosti. Pedálové značení, které Chopin běžně zapisuje, v celé

věť není, je uvedené pouze v posledním taktu, který uzavírá mohutný akord b moll. Finální akord připomíná silný výkřik, je jako poslední nádech a tečka za životem. Duše již není mezi námi a přešla na onen svět, do záhrobí.



ukázka č. 14

Finale svou strukturou připomíná Chopinovo Preludium Es dur op. 28 č. 19, které je rovněž postaveno na plynoucích osminových trojicích hraných v pianu (viz ukázka č. 15).



ukázka č. 15

Podobá se mu také svou délkou a končícím akordem ve vysoké dynamice. Tyto dva klavírní kusy však nemůžeme srovnávat po charakterové a harmonické stránce. V preludiu souvislá harmonická struktura podporuje melodickou linku a působí na nás příjemným dojmem. To však nemůžeme tvrdit o Chopinově finále, které svým rychle plynoucím proudem chromatických postupů tvoří těžce zachytitelnou harmonii. Tímto Chopin překračuje veškerá hudební pravidla 19. století. Kromě Chopinova preludia zde vidíme souvislost taktéž s Bachovým preludiem ze suity pro violoncello č. 6 D dur. Chopin stejně jako Bach používá v každém taktu čtyři trioly, navíc jako on dokázal s jedním hlasem navodit dojem harmonického podkladu.

2. Edvard Grieg

V této kapitole se přesouváme více na sever, do skandinávské oblasti, do Norska. Rozlehlá krajina, na jedné straně drsná, často vystavěná prudkým deštům a hustým mlhám, na druhé straně zas romantická, půvabná až něžná, byla rodištěm dalšího významného národního skladatele – Edvarda Griega. Taktéž v jeho skladbách vycítíme specifický národní tón spjatý s láskou k vlasti a její přírodě. Jeho skladby jsou stejně tak osobité a originální jako skladby Chopinovy. Stejně jako Chopin se i Grieg vrací ke kořenům lidové hudby, její kultury a zvyklostem. Dokázal do svých děl vložit kus sebe a svého národa a vtáhnout nás do severské atmosféry.

2.1 Životní události

2.1.1 Rodina a dětství

Edvard Grieg se narodil 15. 6. 1843 v norském městě ležícím na mořském pobřeží mezi horami – Bergenu. Stejně tak jako Chopin se narodil do slušné a vážené rodiny, která ho v jeho hudebním nadání podporovala. Otec Alexander Grieg, jehož rodina pocházela ze Skotska, byl bohatým kupcem a mimo jiné zastával funkci britského konzula. Matka Gesine Judithe Hagerupová pocházela z Norska a byla to výborná pianistka i zpěvačka. V rodině se matčinou zásluhou pěstovala amatérská hudba a pořádaly se domácí hudební večírky, na kterých se hrálo a zpívalo. Matka vedla syna už od malička k hudbě a stala se jeho první učitelkou hry na klavír. Griega však její výuka příliš nenadchla, běžné učení a cvičení na klavír mu připadalo nudné. Mnohem radši na klavíru zkoumal různé, často neobvyklé kombinace tónů a akordů. Grieg od mala nerad chodil do školy, neměl v ní rád strohou a mechanickou výuku, která se mu jevila jako velmi nezáživná a nepřínosná. Snažil se proto různými způsoby škole vyhnout. V létě roku 1858 se Grieg setkal s nejznámějším norským houslistou své

doby a rodinným přítelem **Olem Bullem**¹⁹. Bull objevil v 15letém Griegovi velký talent a jeho rodiče přesvědčil, aby Griega poslali studovat do Lipska na konzervatoř.

2.1.2 Studia v Lipsku

6. října roku 1858 se Grieg přestěhoval do Lipska a nastoupil na tamější konzervatoř. Ze studia na vyhlášené konzervatoři ale nebyl nadšen, první zimu byl přímo nešťastný. Jeho prvním učitelem se stal Louise Plaida, který byl známý svou výukou zaměřenou na strojově precizní tempo. Nezáleželo mu na přednesu, ale pouze na přesném dodržení tempa a taktu. Nováčkovi Griegovi jiné noty než etudy Czerneho, Kuhnaua a Clementiho nedal. Pochválen byl u něj jen ten žák, který přehrával cvičení pomalu, pevně, s vysoko zdviženými prsty.²⁰ Kromě toho byla konzervatoř orientovaná na romantismus směru Mendelssohna a nepřijímala jiné umělecké hodnoty. Grieg inklinoval více k hudbě národního charakteru, a tudíž cítil velkou nejistotu ve svém hudebním směřování. V hudebních tradicích a technice viděl Grieg jakousi zábranu pro rozvoj svých představ, a to byl také jeden z důvodů, proč začal odmítat velké formy. V menších formách se mohl pohybovat mnohem volněji a vykreslit v nich žádoucí nálady.

Přesto si však vytvořil i kladný vztah k některým učitelům, jako byl přítel a ctitel Schumannův **Ernst Ferdinand Wenzel** a Beethovenův obdivovatel **Ignaz Moscheles**. E. F. Wenzel se vyjádřil o Griegovi: *„Pan G. byl mi velmi milým žákem, jenž pilí a snaživostí i talentovanými výkony stejně početnými důkazy stálého pokroku působil vždy velkou radost. Jeho klavírní hra se vyvinula k velmi významné výši a spojuje přesnou a daleko sahající pohotovostí přednes sice prostý, nicméně však velmi ohnivý a výrazný, jak se to rozumí téměř samo sebou u hudební povahy, jako je povaha pana G.“*²¹ Z Wenzelova výroku vidíme, že Grieg byl kromě své křehkosti a povahovému sklonu k intimitě také energickým a vytrvalým člověkem.

¹⁹Ole Bull (1810-1880) – světově známý houslista, zvaný „norský Paganini“. Vydal sbírku lidových písní a v Norsku pomohl založit společnost pro rozvoj národní literatury a hudby (1859).

²⁰Höcker, P. O. „*Tys láska má...*“. Praha: Orbis, 1944, s. 21.

²¹BACHTÍK, J. *Edvard Grieg*. Praha: SNKLHU, 1957, s. 14-15.

Během lipských studií na jaře roku 1860 Grieg onemocněl těžkým zánětem pohrudnice. Nemoc poznamenala Griega na celý život – polovina plic zůstala natrvalo nefunkční a druhá pľuka byla později postižena tuberkulózou.

2.1.3 Kodaň a Oslo

V roce 1863, po ukončení lipských studií, Grieg přijel do Kodaně, kde strávil tři roky. Kodaň, nazývaná „Paříž severu“, byla ve 2. polovině 19. století centrem severských umělců a působilo v ní mnoho významných osobností. Grieg se zde seznámil s dánskými skladateli

J. P. E. Hartmannem a **N. V. Gadem**, který ho zaujal především svým úsilím o národně orientovanou severskou hudbu. V jedné věci se však jejich názory brzy rozešly. Gade byl tehdy považován za významného představitele tzv. **hudebního skandinavismu**²², proti kterému se Grieg jasně vyhradil. Grieg chtěl totiž vytvořit čistě norskou hudbu bez německých vlivů, která by nebyla pouhým koloritem, ale podstatnou částí obsahu. Opravdového norského ducha objevil až u zapáleného vlastence **Rikarda Nordraaka**²³, kterého poznal v zábavním parku Tivoli. Setkání s Nordraakem bylo pro Griega zásadním životním okamžikem a obratem, během kterého se rozhodl jít novou cestou. Uvědomil si význam norského folklóru a úlohu lidových prvků v uměleckém díle. „*Jako by mi spadly s očí šupiny; teprve prostřednictvím jeho jsem pochopil norské lidové písně i svou vlastní povahu. Zapřísáhli jsme se proti skandinavismu, změkčilému mendelssohnovským vlivy, a nadšeně jsme se dali novou cestou, známou dnes jako severská škola.*“²⁴ Grieg se v Kodani také seznámil se známým spisovatelem H. Ch. Andersenem, z jehož některých básní čerpal texty do svých písní.

V roce 1866 se Grieg rozhodl odjet do Osla, kde se po úspěšném koncertu stal dirigentem Filharmonické společnosti. V tomto období spolupracoval s norskými dramatiky Bjørnstjernem Bjørnsonem, Henrikem Ibsenem a také dával hodiny klavíru.

²² Jednalo se o skladby severského charakteru, avšak stále postavené na tradicích německého romantismu po vzoru Mendelssohna či Schumanna.

²³ Rikard Nordraak (1842 – 1866) byl norský hudební skladatel, který v roce 1864 složil hudbu k norské hymně *Ja, vi elsker dette landet* (*Ano, milujeme tuto zemi*, 1864).

²⁴ BACHTÍK, J. *Edvard Grieg*. Praha: SNKLHU, 1957, s. 18.

V roce 1880, tedy o čtrnáct let později, se rovněž stal dirigentem bergenské filharmonie Harmonien. V tomto roce Griegova hudba konečně získala uznání v cizině a stala se známou po celé Evropě.

2.1.4. Nina Hagerupová

V Kodani se Grieg tajně zasnoubil se svojí sestřenicí, o dva roky mladší Ninou Hagerupovou. 11. června roku 1867 se dvojice vzala i přesto, že rodina Niny byla proti sňatku, zejména její matka, která Griegovi vyčítala jeho nedostatečné finanční zabezpečení. Byla to svatba malá a skromná, na kterou nepřišel nikdo z jejich rodin.

Nina byla po celý život Griegovou spřízněnou duší a velkou zastánkyní. Byla to výborná zpěvačka a oddaná interpretku jeho písní, dle Griega ta nejlepší interpretku. Společně spolu cestovali a vystupovali na koncertech v Evropě. Nina byla kromě toho velmi starostlivá a pečlivá žena, nikdy ji neopustila oddanost k manželovi, víra v jeho práci a umělecké poslání. O vztahu Griega a Niny píše krásně P. O. Höcker: *„Za pětadvacet let svého manželství zažili mnoho nouze, zklamání i chudoby, trpěli závistí, úklady, ba nenávisť svých protivníků, smrt jim vyrvala jediné dítě, často klepala na jejich dveře jako hrůzný přízrak, ale jejich vnitřní svazek jim pomohl zvítězit i nad těmi nejstrašnějšími útoky. Jejich společný život ovládalo motto: „Tys láska má!“²⁵*

2.1.5 Trolldhaugen („Trollí vrch“)

V polovině 80. let si manželé Griegovi nechali postavit dům na kopci nad jezerem Nordaa nedaleko Bergenu. Nina dům pojmenovala Trolldhaugen („Trollí vrch“²⁶). Grieg na Trolldhaugenu miloval jara a léta. Mohl se zde pokojně věnovat své práci a čerpat inspiraci pro své komponování. Jak píše P. O. Höcker: *„V krásném Trolldhaugenu v Edvardově staré vlasti vzešel teď nejbohatší a nejpožehnanější čas jeho života a tvorby.“²⁷* V přízemí domu se nacházela velká místnost, která sloužila jako

²⁵ Höcker, P. O. „Tys láska má...“. Praha: Orbis, 1944, s. 150.

²⁶ Dnes je možné Trolldhaugen navštívit jako muzeum.

²⁷ Höcker, P. O. „Tys láska má...“. Praha: Orbis, 1944, s. 147.

hudební salón. Grieg tady však nekomponoval – ke kompozici mu sloužil samostatný domek na hranici pozemku. Tato naprostá odloučenost a izolovanost od okolí mu poskytovala ideální podmínky pro jeho tvůrčí práci. Trolldhaugen byl pro Griega domovem, cítil se zde spokojený a šťastný. V zimních měsících se Grieg věnoval koncertní činnosti a hodně cestoval. Na koncertech nevystupoval pouze jako dirigent, ale také jako sólový pianista a komorní partner.

Bachtík ve své monografii cituje slova německého hudebního teoretika a skladatele Richarda Heinricha Steina: „*Nadýchnuté, po výtce měkké, a přece syté pianissimo, jehož dociloval, se daří jen těm, kteří hrají mnoho v tichu, jen pro sebe, jak jim běží myšlenky. Podivuhodné bylo Griegovo pojetí lyrických částí v jeho skladbách, jedinečné bylo rovněž bohatství zvukových odstínů, jak je slýcháváme jen od pianistů zvláště jemných nervů. Při jeho hře se objevovaly často protihlasy, jichž jste si předtím nepovšimli.*“²⁸ Zajímavý je rovněž výrok rakouského hudebního teoretika Eduarda Hanslicka, kterého taktéž Bachtík cituje ve své monografii: „*Jeho klavírní hra okouzluje měkostí a půvabem a je přitom naprosto osobitá. Hraje jako znamenitý skladatel, který zná dokonale klavír a není ani jeho samovládcem ani otrokem – ne jako cestující virtuóz, který kromě toho také skládá. Přitom je jeho technika bez vady, vypěstěná a vykroužená.*“²⁹

2.1.6 Závěr života

Přestože se mu jeho zdraví neustále zhoršovalo a jeho skladatelská činnost byla utlumena, byl neustále produktivním a výkonným umělcem. Dostával mnoho pozvánek ze zahraničí, měl před sebou plány a jeho energie ho neopouštěla až do konce. V roce 1903 a 1906 navštívil mimo jiné i Prahu.³⁰ Během pobytů v Čechách se seznámil s řadou českých hudebních skladatelů, např. s A. Dvořákem nebo J. B. Foersterem.³¹

Grieg zemřel v bergenské nemocnici 4. září roku 1907 ve 4 hodiny ráno. Pohřeb se stal celonárodní událostí a zúčastnily se ho tisíce lidí. Griegova urna byla uložena ve

²⁸ BACHTÍK, J. *Edvard Grieg*. Praha: SNKLHU, 1957, s. 56.

²⁹ BACHTÍK, J. *Edvard Grieg*. Praha: SNKLHU, 1957, s. 56.

³⁰ Grieg navštívil Čechy již v 80. letech, kdy se jezdil léčit do Karlových Varů.

³¹ Josef Bohuslav Foerster je prvním autorem monografie o Griegovi, která vyšla v Praze v roce 1890.

skalní výdutině nad vodní hladinou u vily v Trolldhaugenu. Manželka Nina ho přežila téměř o třicet let.

2.2 Sonáta e moll op. 7

2.2.1 Okolnosti vzniku

Griegova jediná klavírní sonáta a zároveň první skladba psaná v sonátovém cyklu s opusovým číslem vznikla v létě roku 1875 nedaleko Kodaně v obci Rungsted. Tamější malý domek, který mu poskytnul jeho přítel Benjamin Feddersen, stál v klidné oblasti na zalesněném mořském pobřeží.

Grieg inklinoval k malým formám, do kterých mohl zakomponovat svoji lásku k vlasti a lidové tvorbě. Jeho skladby působí detailem a odrážejí jeho osobnost – křehké zdraví, sklon k intimitě a drobnokresbě. V Griegovi se však vzbudila touha napsat také „velké“ dílo. Jednou kdosi řekl, že Seveřané se vyvíjejí pomaleji než příslušníci jiných národů.³² A tak se Grieg rozhodnul pro Klavírní sonátu e moll, ve které se poprvé pustil do problému spojení sonátového cyklu s národním cítěním. Sonáta má celkem 4 věty, z nichž první věta je v sonátové formě a věta čtvrtá ve formě sonátového ronda. Druhá a třetí věta jsou ve velké dvoudílné formě a najdeme v nich více prvků čerpaných z norské hudby než ve větách krajních. V sonátové formě je totiž nutné rozvíjení tematické práce, zatímco lidová píseň či tanec mají tendenci být uzavřené a jednolité, tudíž nejsou velmi vhodné pro evoluční zpracování. Z tohoto důvodu Grieg volil pro své skladby spíše formy v podobě ronda, variací nebo dvoudílné a třídílné formy.

Z typicky národních prvků se v Griegově tvorbě setkáme s modálními postupy, zvláště s aiolským a lydickým modem, lidovými tanečními rytmy, vycházejícími nejčastěji z norského tance *slåtter*, ve kterém hrála dominantní roli tradiční norská *hardganská fidula*. Jednalo se o smyčcový hudební nástroj podobný houslím, obvykle zdobený, který měl kromě čtyř základních strun pod hmatníkem další čtyři (nebo pět) – ty sloužily jako akustická rezonance. Tento efekt se Grieg pokusil převést do své tvorby

³² BACHTÍK, J. *Edvard Grieg*. Praha: SNKLHU, 1957, s. 37.

v podobě zadržovaných basových tónů nebo souzvuků, které jsou zejména v Klavírní sonátě e moll op. 7 zastoupeny v hojné míře.

2.2.2 Stručná analýza

2.2.2.1 *Allegro moderato*

V expozici první věty se nám představuje hlavní téma v podobě výrazné melodické linie v doprovodu šestnáctinových hodnot, která zprvu klesá a vzápětí stoupá. Počáteční melodie se skládá z tónů e²-h¹-g¹, čili z rozloženého kvartsextakordu (viz ukázka č. 15), který je v sonátě velmi častým prvkem. Zaměřením se na tyto tóny si můžeme všimnout, že to jsou počáteční písmena, tedy iniciály jména Edvard Hagerup Grieg. Sestupná kvarta od základního tónu se stává hlavním tematickým materiálem, se kterým Grieg různě pracuje – dynamicky, rytmicky, změnou faktury (např. část připomínající dvojhlasý kánon), změnou tonality, rozšiřováním melodie atd.



ukázka č. 15

Z toho vyplývá, že Grieg nepotřeboval mnoho hudebního materiálu k tomu, aby vytvořil tak efektní a pestré dílo, ve kterém se mísí mnoho různých nálad a emocí. Dalším důležitým rysem je, že Grieg je rozený melodik. Jeho **melodie**, charakterizující národní tón, je v jeho skladbách vedoucí složkou a je jí vše podřízeno. Je to melodie svobodná a neznající pravidel, někdy tak něžná, jindy zas přísná a burcující. Griegova melodie dodává sonátě jasnou mysl, prostotu a přirozenost. Její severská melancholie a vážnost se proplétá s něhou až jakousi naivitou, a v tom je její kouzlo. Dominující melodie hlavního (i vedlejšího) tématu s doprovodnými šestnáctinami působí velmi rozevlátě a široce – nejdřív klesá, potom stoupá, zprvu je v nízké dynamice, poté v dynamice vysoké. Kromě melodie Grieg důkladně pracuje s **melodickými motivy**,

které se objevují v sonátě opakovaně, a také si libuje v **chromatických postupech** ve vedení hlasů (viz ukázky č. 16).



ukázky č. 16

Typickým je pro Griega **zadržovaný bas** (basová prodleva), který je u něj velmi častým prvkem, a to na tónické kvintě nebo jejích částech (viz ukázky č. 17).



ukázka č. 17

Jeden z hlavních motivů (viz ukázka č. 17) Grieg obdobně použil ve čtvrté části orchestrální suity Peer Gynt (viz ukázka č. 18).



ukázka č. 17



ukázka č. 18 – Ve sluji Krále hor

V expozici první věty najdeme ukázkový příklad charakteristického melodického kroku ze sedmého na pátý stupeň, kterého Grieg užívá v mnoha svých skladbách (viz ukázka č. 19)



ukázka č. 19

Po hlavním tématu přichází sladké vedlejší téma, které nás opět okouzluje svojí lehkostí a něhou. Vedlejší téma působí zasněně a stejně tak jako v tématu hlavním, i zde se melodie v doprovodu šestnáctinových figur zdá být jedním velkým obloukem (viz ukázka č. 20).



ukázka č. 20

Ještě, než se dostaneme k provedení, objevuje se hlavní téma ve vysoké dynamice a kontrastní durové tónině E dur. Vzápětí se mění na tóninu h moll, tedy mollovou dominantu, a místo doprovázejících šestnáctin se objevují trioly. Trioly pokračují až do provedení, kde se změnou taktu (z dvoučtvrtového na šestiosminový) přichází jejich transformace na osminy.

V provedení Grieg krásně pracuje s hlavním tématem, zejména s jeho druhým dvojtaktím, a to tak, že jeho rytmický model přenáší do basu v levé ruce (viz ukázka č. 21). Je to další důkaz toho, jak Grieg dokáže vyčerpávajícím způsobem pracovat s jednoduchou hudební myšlenkou.



ukázka č. 21

V repríze Grieg propojuje melodii hlavního tématu s doprovodnými osminami, které vycházejí z provedení.

Coda ve zrychleném tempu je skvělým vyvrcholením celé první části. Najdeme v ní opět část hudebního materiálu, s kterým je variačně pracováno. Je zpracovaná virtuózním způsobem s velkou gradací, která končí velkolepými třemi akordy.

Tím, že Grieg vychází z jedné hudební myšlenky, se kterou dokáže různorodě pracovat v rámci pravidelného pohybu a stavby, se dílo nesmírně stmeluje, stává se pochopitelným a svoji jednoduchou melodií blízké všem posluchačům.

2.2.2.2 *Andante molto*

Kouzelná druhá věta v tónině C dur přináší výrazný náladový kontrast. Vypjatá atmosféra první věty se mění v půvabně zpěvnou melodii, která plyne bez jakéhokoli stresu. Věta má velkou dvojdílnou formu AB. Díl A je rozdělený do tří rozdílných úseků, z nichž dva se vyskytují v díle B.

Široké téma prvního úseku dílu A je stejně jako v první větě vystavené na vyplněném motivu sestupné kvarty od základního tónu (viz *ukázka č. 22*). Působí sladce až nevinně a po přidání doprovodných osminových triol začne krásně plynout.



ukázka č. 22

Griegovo téma postupně nabírá na bohatosti, a přitom si zachovává svoji prostotu. Je jako pomalý proud řeky, do které se postupně vlévají přítoky. Griegovi k navození atmosféry stačila jednoduchá melodie, která nejednomu člověku utkví v hlavě. Druhý úsek vychází z úseku prvního a má podobný charakter, až na výskyt mollové dominanty, která se objevuje bezprostředně po výchozím akordu C dur (viz *ukázka č. 23*). Tato mollová dominanty přináší jakousi melancholii a zádumčivost, vykresluje severskou krajinu a severní záře, které v sobě skrývají jistou magii. Griegova témata jsou široká jako přímořská krajina Norska s rozlehlým mořským pobřežím a fjordy obklopenými vysokými skalami. Grieg dovedl v několika taktech navodit žádoucí

atmosféru. „Grieg jest malířem nálad. Kreslí s takovou určitostí a dovede vždy voliti pravé tóny jako málokterý mistr.“³³



ukázka č. 23

Třetí úsek dílu A je mírně živější a hravější. Má čistý a svěží charakter, který si stále zachovává svou plynulost. Působí, jako by k nám tóny přímo promlouvaly. Grieg si zde pohrává s dynamikou a širokou paletou tónů, odstínů a barev. Náhlá změna durové tonality na mollovou vytváří z ostrých kontur mlhavý obraz pusté krajiny (viz ukázka č. 24).



ukázka č. 24

Tento úsek přechází s narůstající dynamikou do druhého úryvku, který svým pestrým rytmem připomíná lidový tanec (viz ukázka č. 25).



ukázka č. 25

V dílu B se vracíme k hlavnímu tématu, které nabírá jiných rozměrů. Kromě vysoké dynamiky je hlavní téma posíleno akordy a oktávami, které mu dodávají

³³ Foerster, J. B. *Edvard Hagerup Grieg*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1890, s. 8.

mohutnost a monumentalitu. Následně Grieg téma rozšiřuje a propracovává, jeho melodie prosvítá v doprovodu šestnáctin, které svými rozklady akordů, chromatickými běhy a postupy vytváří bohatou harmonii. Navrací se také druhé téma, které je rovněž rozšířeno a prochází několika tóninami.

Plynulý tok celé věty se postupně zklidňuje, zpomaluje, až se bezpečně ustálí na akordu C dur.

2.2.2.3 *Alla Menuetto, ma poco più lento*

Třetí věta ve formě tanečního menuetu ve velké třídlíné formě ABA se vrací do tóniny e moll, v jejímž prvním tématu se opět setkáváme se sestupnou kvartou. Svérázný rytmus s množstvím akordů může působit poněkud těžkopádně, avšak interpret si zde musí zachovat jistou lehkost a plynulost, která k tanci patří. Můžeme se domnívat, že těžkopádným charakterem skladby se nám Grieg pokoušel vykreslit další stránku Norska, a to postavy severské mytologie, tzv. trolly, nemilosrdné a ošklivé obry žijící vysoko v horách, hluboko v lesích či na mořských březích, kteří vynikali velkou silou a malým rozumem. V Griegově třetí větě se trollové nemotorně pohupují a dopadávají svými velkými chodidly na zem v podobě synkopického přízvuku (viz ukázka č. 26).



ukázka č. 26

Ve druhém tématu dílu A nalézáme melodické i harmonické progrese, které se posouvají o tercii níže. Výrazný osminový doprovod griegovsky střídajících se půltónů, spolu se zadrženým basem a chromatickými postupy, způsobují postupně zvyšující se napětí (viz ukázky č. 27).



ukázky č. 27

Díl B ve stejnojmenné durové tónině působí optimistickou a svěží taneční náladou. Už tu nedupají trollové, ale různě hopsají a poskakují lesní skřítki (viz ukázka č. 28).



ukázka č. 28

Jakousi vložkou do tohoto skotačivého úseku jsou Griegovy krásné disonance, které vytvářejí přes průtah zmenšené septakordy a s tím spojenou mlhavou atmosférou. I zde nás doprovází pro Griega typický zadržný bas (viz ukázka č. 29).



ukázka č. 29

Díl A je reprízou, která opakuje pouze část prvního dílu, takže ji můžeme nazvat reprízou zkrácenou.

2.2.2.4 Finale: Molto allegro

Energická čtvrtá věta v podobě sonátové formy završuje celé dílo. Projevuje se v ní Griegův vrozený humor a mystický ráz. Expozice začíná již známou klesající kvartou, která bezprostředně poté inverzně vzestupuje (viz ukázka č. 30).



V hlavním tématu, stejně jako ve třetí větě, je ostře vykreslený rytmus, který doplňuje staccatová melodie se zadržovaným basem. Ve spojení s nízkou dynamikou působí hlavní téma záhadně, postupně se však mění na téma průbojné a sebevědomé, které v šestnáctinovém doprovodu střídajících se půltónů působí velmi dramaticky (viz ukázka č. 31). Střídající se půltóny Grieg použil již ve třetí větě, a to ve druhém tématu dílu A.



Následuje jakýsi spojovací úsek, který ovšem vychází z hlavního tématu. Nejen tento, ale i ostatní spojovací úseky vycházejí z výchozího hudebního materiálu, jako tomu bylo ve větách předešlých. Kontrastní vedlejší téma v tónině C dur, připomínající zpívající sbor a capella, má rozlehlý vlastenecký tón (viz ukázka č. 32). Vychází z lyrické druhé věty nejen tím, že má stejnou tonalitu, ale i tím, že cituje melodii jejího hlavního tématu. I zde najdeme griegovský zadržovaný bas, změnu tonality, půltónové střídání doprovodu a pohrávání si s chromatikou a disonancemi.



ukázka č. 32

V provedení Grieg pracuje s myšlenkou hlavního tématu. Uvádí ji v podobě jakéhosi dialogu (viz ukázka č. 33), který prochází různými fázemi, od nevinného dohadování se k svérázné hádce. Rozvedení čerpá stále z jedné hudební myšlenky, kterou zpracovává takovým způsobem, že pro posluchače přichází stále něco nové a zároveň nevypadává jednoduše proud skladby. Ani zde nechybí disonance, chromatické vedení hlasů, chromatické běhy či zadržovaný bas.



ukázka č. 33

V repríze kromě tóninového sjednocení nedochází k žádným zásadním změnám. Grieg se již nevrací do výchozí tóniny e moll. Zajímavou se stává coda, která vychází z vedlejšího tématu, má však naprosto jinou tvář. Má grandiózní charakter díky plně znějícím akordům, které ve výrazném basovém doprovodu vytvářejí krásně znějící harmonie, v níž se odráží Griegův patriotismus (viz ukázka č. 34).



ukázka č. 34

Grieg následně propojuje myšlenku hlavního a vedlejšího tématu, čímž dochází k pozoruhodné syntéze (viz ukázka č. 35).



ukázka č. 35

Hutnost zvuku, monumentalita a energie, to jsou znaky, kterými Grieg jako národní skladatel vzbuzuje odhodlání, vůli a sílu jít vpřed. Větu a zároveň celou sonátu završují velkolepé akordy E dur.

3. Komparativní část

3.1 Osobní život skladatelů

Typy osobností

Chopin byl osobnost velmi citlivá a zjemnělá. Podle slov George Sandové „*vnímal každý projev krásy, každý půvab, každý úsměv*“.³⁴ Jeho prožívání byla intenzivní a hluboce emotivní, nechával si je však pro sebe – ve společnosti byl považován za introvertního a velmi zdrženlivého člověka. Přesto však dokázal do pařížské společnosti zapadnout svým elegantním vzhledem, distingovaným chováním a vznešenými pohyby, jimiž připomínal aristokrata. Nejen, že pečoval o sebe, ale také o svůj byt, který si nechal vybavit drahým nábytkem a materiálem. Na pařížských večírcích oslňoval svým hereckým talentem v tom smyslu, že společnost rád bavil imitováním známých osobností. Prezentoval se jako vyrovnaný a spokojený člověk, který žije harmonicky. Uvnitř sebe však prožíval často chvíle zatmění, podráždění, hněvu a vzpoury. Chopin v sobě prožíval jakousi vnitřní rozervanost, jak jasně dokazuje jeho Klavírní sonáta b moll. Dokázal proniknout do svého vlastního světa, ve kterém zůstával mimo realitu. „*Jeho skladby jsou tak odvážné, brilantní, svůdné, při tom však tak hluboké a plné citu, že není možno je na poprvé chladně teoreticky rozebírat*.“³⁵

Grieg byl osobností šarmantní a neobyčejně vnímavou. Svou upřímností, skromností a dobrosrdečností si získal mnoho přátel. Na rozdíl od Chopina, který se pohyboval v aristokratické společnosti plné přetvářky, zůstal Grieg v rodné vlasti mezi svými lidmi a nemusel z reality utíkat do paralelního světa jako Chopin. Ve svých skladbách dokázal vylíčit jak radosti ze života, tak smutek a žal. Jeho skladby na nás dýchají jistou melancholií, která vychází z jeho nitra a nitra lidu. „*Jemnou melancholií dýší všechny skladby Griegovy, ta jest společná všem skladatelům norským i vlastní jich nazírání a povaze*.“³⁶ J. B. Foerster ve své monografii cituje zajímavý výrok jednoho švédského básníka o národní norské hudbě: „*...Vyšla z nitra lidu, který dobývá ze zmrzlé země jen vytrvalou prací svůj chléb; vyšla z národa, jehož většina jest odkázána*

³⁴ HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby V*. Praha: Euromedia Group - Ikar, 2011, s. 123.

³⁵ LISZT, F. *Fr. Chopin*. Praha: Topičova edice, 1947, s. 19.

³⁶ FOERSTER, J. B. *Edvard Hagerup Grieg*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1890, s. 6.

*vésti život osamělý a jeví z té příčiny nepopíratelnou náklonnost k jakémusi melancholickému, mystickému nazírání na svět, avšak má měkké a věrné srdce a podal častěji důkaz vážnosti a vytrvalé vůle. Z té příčiny nemůže se minouti nordická hudba nikde s hlubokým dojmem.*³⁷

Rodinné zázemí

Oba skladatelé se narodili do milujících rodin s kulturním ovzduším, které udržovaly především jejich matky. To ony je zasvětily do základů hudební teorie a do hry na klavír. Rodiny je v jejich hudebním nadání plně podporovaly a díky dostatku financí mohli skladatelé dostat to nejlepší vzdělání.

Zdraví

Skladatelům výrazně zkomplikoval jejich životy permanentně zhoršující se zdravotní stav. Celý život trpěli nemocemi, které u obou začaly během studií a provázely je po celý život. Novou energii, relaxaci a klid nacházeli mimo město. Grieg pozoroval nádherné scenérie nedotčené přírody Norska, Chopin zase rozsáhlé nížiny polského venkova.

Rodná vlast

Grieg žil nějakou dobu v Kodani a v Německu, avšak z Norska nikdy neemigroval. Inspiraci pro své skladby nasával přímo očima a ušima nejen pozorováním, ale také podnikáním různých výletů do liduprázdné panenské přírody Norska, která uchvacovala svou drsnou horskou krajinou a skalnatými, hlubokými mořskými zálivy – fjordy. Čerpal tady nejen inspiraci, ale také energii a pozitivní myšlení. Chopin si svoji rodnou vlast, do které se již nikdy nevrátil, nosil pouze ve svých vzpomínkách. Z těchto vzpomínek pak žil a tvořil. Jeho stesk po vlasti a pocit odcizení se odrazili v jeho dílech svým nostalgickým podtextem, který v jeho skladbách

³⁷ FOERSTER, J. B. *Edvard Hagerup Grieg*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1890, s. 7.

nacházíme velmi často. Tento stesk si Chopin, usazený v centru Paříže, kompenzoval večírky a přepychem.

Štěstí a neštěstí v lásce

Griegův život dostával dávky motivace a pozitivní energie díky jeho milované manželce Nině, která ho v jeho práci po celý život podporovala. To se nedá říct o láskou nenaplněném Chopinovi a jeho zvláštním vztahu s George Sandovou.

3.2 Profesní život skladatelů

Vznik národních škol

Oba dva skladatelé žili v období, kdy se proměňovala společnost a její myšlení, docházelo k politickým změnám (revoluce, války, převraty,...), vzrůstalo měšťanstvo a lidové vrstvy. V období romantismu docházelo k jistému uvolnění myšlení a svobodě projevu. Díky zdokonaleným komunikacím docházelo k přesunům po Evropě, které přinesly sbližení s kulturami vzdálených zemí. Kromě sbližování se s ostatními kulturami docházelo také k uvědomění si vlastního národa, který usiloval o samostatnost a národní umění, o tzv. národní školu. Hlavním zdrojem pro identitu a specifičnost národa se stalo lidové umění. V hudbě nabyla zásadní roli **písňová forma**, která se promítla do hudby Chopina i Griega. Odrážela totiž nejen národní tón, ale také intimitu, subjektivitu a skladatelovo nitro. Oba skladatelé psali písně na texty národních básníků a písňovou formu jako takovou přenesli do formy instrumentální. Tak vznikly Chopinovy polonézy, mazurky a Griegovy Lyrické kusy, Lístky do památníku či Norské tance. V těchto hudebních formách skladatelé projevili veškerou svoji lásku k rodné zemi. Co se týče velkých forem, Chopin je měl na rozdíl od Griega rád a napsal jich velké množství (balady, scherza, velké polonézy, barkarola, sonáty a koncerty).

Chopin se stal velkou inspirací nejen pro samotného Griega, ale také pro další národní skladatele, jako byl Franz Liszt, Johannes Brahms, Mocná hrstka či u nás Bedřich Smetana a Antonín Dvořák. Na Chopina navázali tím, že folklor již neužívali citačním způsobem, tj. kolorováním lidových melodií, ale chápali hudbu jako svébytnou

hudební řeč, která měla nejen estetickou, ale také výrazovou funkci. „Každá z tzv. národních škol – česká, maďarská, španělská, severská – bezprostředně či zprostředkovaně navázala na koncepci tvůrce mazurek. Není náhoda, že Edvardu Hagerupu Griegovi se přezdívá „Chopin severu“.³⁸

Chopin i Grieg byli nejen skladatelé, ale také výborní pianisté s velkými úspěchy. Své pianistické schopnosti využívali k veřejným vystoupením a k pedagogickým účelům. U Griega můžeme vidět ještě širší záběr – skládal také pro orchestr, byl dirigentem, řídil zkoušky a koncerty. Jako orchestrální skladatel a dirigent ve své klavírní sonátě přemýšlí více orchestrálně či chorálně (např. chorální části, prvky dvojhlasého kánonu, bohatě znějící akordy, jako by je hrál celý orchestr). Klavírní sonátu e moll si zkrátka můžeme snadno převést do orchestrální podoby. Chopin se celý život vyjadřoval prostřednictvím klavíru a skládal výhradně pro něj. Viděl v něm natolik velké možnosti, co se týče dosažení různých barev, že orchestr zkrátka nepotřeboval.

Kompozičně je Chopin objektivně špičkový mistr. Grieg patří spíše ke skladatelům, kteří nápady příliš nerozvíjejí – v případě, že potřebují kontrast, vloží další téma a delší skladby doslova sestavují z geniálních částí. Tak pracovali např. Mozart, Dvořák, Martinů a Chačaturjan. K Chopinovi se typově řadí např. Beethoven, Smetana, Brahms, Prokofjev, ti pracují s materiálem někdy až do krajnosti.

3.3 Sonáta b moll vs. Sonáta e moll

Klavírní sonáty b moll op. 35 a e moll op 7 jsou díla, která jsou velkou syntézou všeho romantického v hudbě. Skladatelé v nich prokázali identitu svého národa propojenou s širokou škálou výrazu, nálad a emocí, které se často objevují ve velkých kontrastech. Obě sonáty vyzařují svoji osobitou atmosféru. Jedna a táž melodie či harmonie může působit na každého posluchače různým dojmem, vyvolat různé pocity a představy. Přestože oba skladatelé napsali své sonáty skoro ve stejném věku (Chopin 29 let, Grieg 32 let), je patrné, že byli na jiné myšlenkové úrovni a na jiném stupni

³⁸ HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby V*. Praha: Euromedia Group - Ikar, 2011, s. 147.

vypělosti. Chopin byl již zralým umělcem, který se spíše ohlížel za svým životem, zatímco z Griega vyzařovala bezprostřednost a mladická energie. V Griegově sonátě e moll vidíme sílu, jasnou mysl a vůli jít vpřed. U Chopina tato vůle již není. Stačí si vybavit závěry obou sonát – Chopinovo atonální a mrazící finále již nemá žádnou naději, naopak Griegův monumentální závěr v durové tónině nám dodává naději ve šťastný konec.

Oba skladatelé vycházeli z tradiční sonátové formy, kterou obohatili o různé hudební nápady. Díla jsou vyrovnaná a drží pohromadě, nevidíme v nich žádné výrazné „výkyvy“ a zmatky, jako například v sonátách Skrjabinových či Schumannových. Chopin i Grieg byli na rozdíl od nich psychicky zdraví jedinci a projevovali stabilní životní hodnoty.

Obě klavírní sonáty jsou kompozicemi 19. století a vykazují typicky romantické rysy – originální zpracování tématu, bohaté pohyby chromatických linií, modulace, terciové vztahy, rytmickou bohatost, na jedné straně hutnost zvuku, na druhé intimitu, subjektivitu a křehkost. Oba dva skladatelé využili romantických prvků takovým způsobem, aby nenarušili vyváženost díla. Jejich melodické plochy s doprovodem ve figuracích dodávají sonátám celkovou plynulost a jejich lyrické tóny vedlejších témat nás okouzlují svojí vyprávěcí poetičností. Kromě lyrických částí nás skladatelé zaujmou bohatou, ostrou, někdy až hravou rytmikou – tečkovanou, triolovou, synkopickou atd. Těmito i dalšími prostředky se skladatelům podařilo do hudby vložit obsah – nikoli programnost, ale poetickou ideu a myšlenkovou závažnost.

Již při prvním poslechu je zřejmé, že Chopin má mnohem hustší part. Jeho brilantní a barevná harmonie je zahuštěnější a složitější, často až takovým způsobem, že je podle klasických pravidel nevysvětlitelná. Griegova harmonická struktura působí naopak srozumitelněji a nijak nenarušuje čistotu a jasnost melodie.

Z Chopinovy Sonáty b moll na nás vyzařuje naprosto odlišná nálada a atmosféra. Zatímco Griegova sonáta nám přináší vcelku pozitivní myšlení a jistý nadhled, Chopinova sonáta nás pohlcuje zvláštní, pochmurnou náladou hned od začátku. Griegova sonáta vyzařuje větší lehkost a fantazii, je mnohem jasnější, plynulejší a ucelenější. Grieg totiž používá jednoduché hudební myšlenky, se kterými následně

pracuje originálním způsobem. Jeho jednoduchá melodie s často průzračnou harmonií se nám stává pochopitelnější a přirozenější na rozdíl od Chopina, jehož veškeré pocity v podobě melodie a harmonie jsou různě promíchávány. V Sonátě b moll cítíme jakýsi rozpor – vidíme v ní odraz dvou Chopinových paralelních světů, nahromaděné životní strasti a nenaplněné touhy.

U Griega je nepochybně vedoucí složkou melodie, které se vše ostatní podřizuje. Je výrazně znějící nad doprovodem, který zůstává v pozadí. Široké, rovně plynoucí tóny vyzařující pohodu a klid jsou pro jeho melodii charakteristické. Chopinova melodie je naopak často zvrásněná, doplněná o řadu melodických tónů nepravidelného rytmického členění a ve spojení s rubatovým rytmem působí rozervaně a neklidně.

Co se týče závěru sonát, Chopin završuje sonátu v základní tónině b moll, avšak Grieg se do výchozí tóniny e moll již nevrací.

Závěr

Tato bakalářská práce mi přinesla mnoho cenných poznatků, které mi pomohly ještě více proniknout do světa skladatelů, přiblížit se k jejich myšlení, záměrům, vžít se do jejich doby a odhalit, co se skrývá za samotným notovým zápisem. Díky tomu můžeme do jejich hudby proniknout nejen jako posluchači, ale také jako interpreti.

Obě klavírní sonáty jsou velkou syntézou romantických prvků, které přispěly k rozvoji kompozičního myšlení. Svým národním smýšlením a vyjadřováním se Chopin i Grieg stali velkou inspirací pro mnoho dalších skladatelů a zapsali se do dějin hudby jako jedni z nejvýznamnějších skladatelů národních škol 19. století. Ačkoli se skladatelé nikdy nesetkali a nebyli přátelé, měli mnoho společného. Oba byli během svého života velmi populární, oba složili krásné melodie, které se dotkly srdcí lidí, byli silní vlastenci a povýšili tradiční hudbu svých zemí na vysokou úroveň. I přes Chopinův a Griegův nacionalismus a velkou spjatost s tehdejší dobou se jejich hudba stala univerzálně přitažlivou a nadčasovou.

Věřím, že tato bakalářská práce bude inspirací pro klavírní interprety, kteří se rozhodnou zařadit do svého repertoáru právě *Chopinovu Sonátu b moll op. 35* a *Griegovu Sonátu e moll op. 7*.

Seznam použitých informačních zdrojů

BACHTÍK, Josef. *Edvard Grieg*. Praha: SNKLHU, 1957. 267 s.

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Edvard Hagerup Grieg*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1890. 48 s.

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Co život dal: essaye o umění*. Praha: L. Mazáč, 1942. 302 s.

HÖCKER, Paul Oskar. „*Tys láska má...*“. Praha: Orbis, 1945. 170 s.

NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. Ostrava: Montanex, 2013. 381 s.

PACEK, Tomáš. *Griegova Sonáta pro klavír e mol op. 7*. Brno, 2012. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, katedra klávesových nástrojů.

MACHÁČKOVÁ, Zuzana. *Edvard Grieg – popularita skladatele v českém prostředí v období jeho pražských koncertů*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, ústav hudební vědy.

ŠTĚPÁNKOVÁ, Barbora. *Hudební skladatel Edvard Hagerup Grieg a jeho klavírní dílo*. Praha, 2012. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy.

HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby V*. Praha: Euromedia Group - Ikar, 2011. 463 s.

IWASZKIEWICZ, Jaroslav. *Fryderyk Chopin*. Praha, SNKLHU, 1957. 347 s.

LOUCKÝ, Robert. *Chopin, básník tónů*. Praha, Máj, 1949. 202 s.

VÁLEK, Jiří. *Fryderyk Chopin*, Praha. Orbis, 1970. 195 s.

LISZT, Ferenc. *Fr. Chopin*, Praha. Topičova edice, 1947. 212 s.

OSHRY, Jonathan Isaac. *Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in b flat minor, opus 35*. Manchester, 1999. The dissertation. Royal Northern College of Music.

Mistři klasické hudby [online], cit. 20. 2. 2019. Dostupné z:

<https://mistri.muzikus.cz/romantismus/vrcholny-romantismus/edvard-grieg>

BRONARSKI, Ludwik; PADEREWSKI, Ignacy Jan; TURCZYŃSKI, Józef. *Complete works / Fryderyk Chopin, Vol. 6* [online]. Warsaw: Institut Fryderyka Chopina, 1950 [cit. 28. 9. 2018]. Dostupné z:

[https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.2%2C_Op.35_\(Chopin%2C_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.2%2C_Op.35_(Chopin%2C_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

GRIEG, Edvard. *Sonate (E moll) für das Pianoforte Op. 7* [online]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [mezi 1875 a 1900][cit. 28. 9. 2018]. In die Edition Peters aufgenommen. Dostupné z:

[https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata%2C_Op.7_\(Grieg%2C_Edvard\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata%2C_Op.7_(Grieg%2C_Edvard))

DÖRFFEL, Alfred. *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 27.1* [online]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879. [cit. 28. 9. 2018]. Dostupné z:

[https://imslp.org/wiki/Cello_Suite_No.6_in_D_major%2C_BWV_1012_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Suite_No.6_in_D_major%2C_BWV_1012_(Bach%2C_Johann_Sebastian))